

Tangence



Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen

Christian Dubois et Christian Hommel

Numéro 59, janvier 1999

Écrivains d'ailleurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025990ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025990ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, C. & Hommel, C. (1999). Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen. *Tangence*, (59), 38–48. <https://doi.org/10.7202/025990ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1999

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen

Christian Dubois et Christian Hommel

La langue, cette mystérieuse matière, invisible et omniprésente, qui atteint par son essence sonore chaque recoin de l'univers que nous étions en train d'explorer. Cette langue qui modelait les hommes, sculptait les objets, ruisselait en vers, rugissait dans les rues envahies par les foules, faisait sourire une jeune tsarine venue du bout du monde... Mais surtout, elle palpitait en nous, telle une greffe fabuleuse, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette greffe, le français.

Le testament Français, Andreï Makine

Art et migration

La sociologie de l'art nous apprend que toute création est le produit d'une «rencontre» entre l'artiste et le contexte social dans lequel il produit son œuvre. L'œuvre d'art naît, du moins en partie, de la tension pouvant exister entre l'individu et la collectivité, entre le «moi» et la société. Pour l'immigrant, cette lutte entre le «moi» et le social du pays d'accueil se trouve exacerbée; en effet, l'immigrant soudainement plongé dans un monde nouveau vit une double aliénation: il est étranger dans sa nouvelle société qui, inversement, lui est également étrangère. Soumis aux forces contraires que sont la pression acculturante de la majorité et le besoin de stabilité identitaire propre à chaque humain, «[l']immigré est tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre. Condamné au changement, il en exerce rarement le contrôle»¹. Son identité, privée du référent massif du

1 Marco Micone, «La culture immigrée comme dépassement des cultures ethniques», *Neue Romania*, n° 18, 1997, p. 58.

dehors, à l'affût du renouveau de la pensée critique qui couve peut-être sous la cendre, à l'écoute, dans l'attente d'autre chose, du nouvel imaginaire propre à exprimer la complexité du devenir diasporique du monde.

pays d'origine, devient mouvante sous la pression d'une culture et d'une langue étrangères, désormais omniprésentes.

L'écrivain ressent très certainement au plus haut point ce choc culturel, car immigrer signifie de surcroît quitter une langue pour une autre. Et même quand la langue ne change pas, le choc n'en est pas moins grand, comme le constate Régine Robin en parlant de son roman *La Québécoise*: «Je n'avais d'autre ambition [...] que de fictionnaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel, d'autant plus grand pour moi qu'il avait lieu dans une langue commune. Comme quoi la langue commune peut être un leurre.»² En fait, l'importance du choc culturel chez l'écrivain immigré fait de lui, peut-être contre son gré, un témoin exemplaire du rapport entre l'individu et la société parce qu'il se voit plongé dans une situation d'altérité extrême, dans cette double aliénation dont nous parlions plus haut. Ainsi, S. Harel soutient que

l'on peut proposer que l'écrivain migrant, au carrefour de plusieurs cultures dont il privilégie la traversée, rencontre ce que Wilfred R. Bion, psychanalyste, appelle la part psychotique de la personnalité. Contrairement à la crispation phobique, qui érige l'identité de l'un contre l'identité de l'autre [...], l'écrivain immigré met en scène *une individualité souveraine*.³

Il ne saurait être question d'aborder la production littéraire des immigrants sans tenir compte dans notre analyse de cette pression, que l'on pourrait qualifier d'«individualisante», subie par l'immigré. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de constater que les fictions produites par des sujets migrants portent presque toujours les marques de cette «individualité souveraine». Il s'agit en effet d'une littérature qui, bien souvent, s'écrit à la première personne du singulier et qui met fréquemment en scène des êtres solitaires et/ou isolés.

Pour aller au-delà de ces premières considérations, il convient de s'interroger sur la spécificité de la littérature produite par les immigrés pour justifier, d'une part, l'existence d'une telle catégorie et, d'autre part, découvrir quelles approches permettraient de mieux l'aborder. Plusieurs expressions ont été utilisées pour

2 Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Typo, 1993, p. 207.

3 Simon Harel, «L'exil dans la langue maternelle», *Québec Studies*, n° 14, printemps/été 1992, p. 27. Nous soulignons.

désigner les écrivains immigrants, mais, comme le fait remarquer Louise Gauthier⁴, le qualificatif de « migrant » semble maintenant faire consensus chez les chercheurs. On parlera dès lors d'écrivain migrant et d'écritures migrantes :

Les *écritures migrantes* forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des *sujets migrants* : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par le référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction.⁵

Cependant, par sa popularité le terme en a occulté un autre, celui d'écritures métisses qui désigne les œuvres écrites par « des sujets migrants se réappropriant l'Ici, inscrivant la fiction — encore habitée par la mémoire originelle — dans le spatio-temporel de l'Ici ; ce sont des écritures de la perte »⁶.

L'intérêt de cette typologie réside dans le fait qu'elle catégorise les écritures des sujets migrants en fonction du positionnement identitaire de ces derniers face au pays d'accueil et au pays quitté. Dans le cas des écritures migrantes, l'identité est tournée vers l'Ailleurs qu'est dorénavant le pays quitté et vers le temps d'avant la migration ; à l'Ailleurs se substitue l'Ici et au Passé, le Présent. Les écritures migrantes et métisses se différencient donc par le rapport imaginaire qu'elles entretiennent avec l'espace et le temps. Une interrogation — ou une piste d'analyse — surgit d'ailleurs de cette constatation : les écrivains migrants mettent-ils en scène un rapport à l'espace et au temps différent de celui des écrivains « de souche » ?

Mais en fait, parler ainsi d'écrivains migrants n'est-il pas réducteur ? Autre question importante, effectivement, car il serait futile de tenter de circonscrire un micro-corpus, et de jeter des balises pour en faciliter l'analyse, si ce n'était que pour se rendre

4 Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC/Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture & Société », 1997.

5 Robert Berrouët-Oriol, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n° 14, printemps/été 1992, p. 12.

6 *Ibid.* Le terme désigne également l'œuvre « des francophones canadiens (de souche française ou anglaise) se réappropriant l'Ailleurs-proche, des mémoires historiques venues d'Ailleurs habitant ou traversant la trame fictionnelle, dans une dynamique transculturelle. » (*Ibid.*, p. 13). Cependant, pour les besoins du présent texte, nous ne retiendrons pas cette partie de la définition.

compte qu'il devrait être divisé en autant de sous-parties qu'il compte d'auteurs d'origines différentes.

Marco Micone nous fournit un début de réponse dans son essai «La culture immigrée comme dépassement des cultures ethniques». En effet, il tente de trouver des points communs entre l'expérience des immigrés de toutes origines pouvant servir de point de départ à la définition d'une «culture immigrée». Micone utilise cette notion afin d'échapper aux conceptions de la culture trop centrées sur l'ethnicité que, selon lui, le multiculturalisme favorise au sein des communautés ethniques. Il part de l'idée qu'«[il] y a cependant, dans tout pays d'accueil, des immigrés dont les valeurs, les modes de vie et les façons de penser ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux du pays d'origine». Pour lui, «[c]'est cela l'essentiel de la culture immigrée»⁷.

Selon Micone, cette culture s'articule autour de trois axes représentant trois moments — trois contextes en fait —, que vit nécessairement l'immigrant :

- 1) *L'habitus du pays d'origine* (scolarisation, pratiques politiques et syndicales, rapports entre les sexes, rôle de la religion, milieu rural ou urbain, degré de développement, etc.);
- 2) *L'épreuve émigration-immigration* (insécurité matérielle et psychologique);
- 3) *Le devenir dans le pays d'accueil* (mécanismes d'intégration, travail, école, transformations individuelles et collectives).

Ces trois contextes se réfèrent à une série de conditions objectives qui, certes, varient d'un sujet à l'autre, mais qui sont toujours organisées en suivant ces trois axes. C'est dans cette structure spatio-temporelle (avant-pendant-après/origine-migration-destination), qui décrit l'existence de tout individu migrant, que se trouverait l'essence de la culture immigrée.

Ces axes sont également importants dans la mesure où ils attirent l'attention sur les variables sociologiques qui entrent en jeu dans l'expérience subjective de la migration de l'écrivain. Ils montrent du doigt les affrontements potentiels entre le «moi» et le

7 Marco Micone, *op. cit.*, p. 56.

social, affrontements qui laissent des traces dans la fiction, comme nous le faisons remarquer au tout début du texte en nous référant à la sociologie de l'art.

Nous venons de considérer le texte migrant⁸ dans l'optique de la relation entre le « moi » et le social qu'il met en scène. Cependant, il faut également tenir compte du fait que l'écrivain immigrant qui désire publier doit s'intégrer au champ littéraire. Pierre Bourdieu montre bien à quel point la dialectique unissant l'habitus d'un auteur et le poste⁹ qu'il occupe dans le champ est significative pour comprendre le processus de production d'une œuvre. La nature de cette relation soulève d'autant plus d'intérêt que le champ artistique est, historiquement au Québec, un des lieux les plus importants d'une possible définition de l'identité nationale. C'est pourquoi les enjeux qui lui sont propres sont pratiquement indissociables des enjeux identitaires globaux de la société québécoise.

Le statut de l'écrivain immigrant au Québec est marqué du signe d'une double situation minoritaire. En effet, le nouveau venu — pour autant qu'il choisisse le français comme langue d'expression — se retrouve en situation minoritaire au sein d'une culture elle-même minoritaire. Étant écrivain, il participe au champ littéraire québécois, au même titre que les autres auteurs qui publient ici. Cependant, l'on peut se demander quel poste l'institution lui réserve. En d'autres mots, est-il condamné à rester hors des frontières du « texte national », à n'être qu'une voix marginale vouée à l'oubli parce qu'étrangère¹⁰?

En fait, deux tendances s'opposent dans l'équation identitaire québécoise, particulièrement depuis la révolution tranquille. En

8 Cette expression englobe les concepts d'écritures migrantes et d'écritures métisses.

9 Poste: «une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturelle (et, par surcroît, au second degré, dans la division du travail de domination).» Pierre Bourdieu, «Mais qui a créé les créateurs?», *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Essais Critiques», 1994, p. 280.

10 La question reste justifiée malgré l'ouverture certaine de la part de l'institution que semble indiquer la publication de plusieurs œuvres d'auteurs immigrants depuis environ une quinzaine d'années. Pensons, entre autres, aux interrogations que soulève Monique LaRue dans *L'arpenteur et le navigateur* en parlant de son ami écrivain qui avoue éprouver un malaise face à l'émergence des écrivains immigrants sur la scène littéraire québécoise.

effet, même si la modernité dont se réclamaient la plupart des mouvements littéraires et artistiques de l'époque porte en elle l'idée d'universel et de rupture avec le passé, «la découverte du pays qu'on nomme pour la première fois et qu'on veut posséder, l'amour pour cette terre "amère" terre "amande" du Québec vont de pair avec une nouvelle conscience du nous en tant que communauté homogène [...]»¹¹. Ursula Mathis parle d'un «paradigme de l'identité», pré-datant la révolution tranquille, qui sera remplacé progressivement par un «paradigme de la pluralité» à partir des années 1970¹². Cependant, force est de constater que ces deux paradigmes cohabitent toujours au sein de l'institution littéraire québécoise.

Considérations pratiques : l'œuvre de Ying Chen

Quittons un peu l'espace théorique afin d'aller voir de plus près notre sujet d'étude en nous penchant sur l'œuvre de la romancière Ying Chen. Notre objectif n'est pas de retrouver dans ces romans la confirmation des observations précédentes, mais plutôt de les prolonger en interrogeant la littérature de l'intérieur, par le texte lui-même. De la sorte, nous sommes en mesure de constater quel genre de fiction produisent les auteurs migrants et ce qu'ils apportent au roman mémoriel québécois.

Le récit de *La mémoire de l'eau* s'ouvre en 1912 sur l'histoire d'une femme, Lei-Fei, contrainte de subir un traitement visant à arrêter la croissance de ses pieds. Le texte se termine sur celle de sa petite-fille (la narratrice), dans les années 1970, qui quitte la

11 Ursula Mathis, « "Speak what?" Observations à propos de la littérature immigrée au Québec », *Neue Romania*, n° 18, 1997, p. 26.

12 De nombreux auteurs séparent l'identitaire québécois en deux tendances, l'une centrifuge, l'autre centripète. Ainsi, Alain Médam parle d'une tendance au «co» (le communautaire, le convivial, le consensuel) qui s'oppose à une tendance au «dis» (le disparate, le dissonnant, le dispersé) [Alain Médam, «Ethnicité et cité: entre le "co" et le "dis", le "trans"?», *Métamorphoses d'une utopie*, Montréal/Paris, Éditions Triptyque/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992]. Autre exemple, Monique LaRue postule l'existence de deux «être-au-monde» caractéristiques, selon elle, de l'identité québécoise. D'un côté l'*arpenteur* incarne la pulsion d'enracinement, d'appartenance et de délimitation stricte du territoire identitaire, alors que le *navigateur* symbolise l'esprit de découverte et l'ouverture à l'altérité. [Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides/CÉTUQ, 1996 (Collection «Les grandes conférences»)].

Chine et sa mère du même coup. Bien que la Chine de 1970 ne ressemble plus beaucoup à celle de 1912, les deux femmes sont toutes deux confrontées au poids de la norme qui, dans le roman, est symbolisé par les critères esthétiques rattachés aux pieds. Ainsi, les pieds de Lei-Fei sont une source de marginalisation puisqu'ils ne sont ni rapetissés, ni normaux (son père ayant fait interrompre l'opération). Elle n'appartient ni à l'ancien monde chinois où les petits pieds étaient signe de richesse, pas plus qu'à la réalité de la Chine nouvellement communiste avec ses femmes aux pieds normaux.

Même le père de Lei-Fei, pourtant mieux placé que sa fille dans la hiérarchie, subira la pression de l'autorité au cours de la révolution culturelle. En effet, malgré le communisme, l'ordre est resté le même en Chine, à la seule différence que l'empereur est remplacé par le parti communiste et le supérieur par les cadres du parti.

La société dépeinte dans ce roman de Ying Chen écrase l'individu et refuse de lui accorder le droit de choisir ses idées ou ses allégeances. Plus le récit progresse, plus la narratrice remet en question l'oppression exercée par les autres. Cette remise en question mène à une affirmation grandissante de l'individu. Ying Chen entreprend, avec ce premier roman, de régler ses comptes (le mot n'est pas trop fort) avec son pays d'origine. Il s'agit d'un véritable récit du début du deuil de l'origine, ce qui le situe d'emblée dans le domaine des écritures migrantes. C'est pour échapper à l'hégémonie de ce texte (familial/national) que la narratrice de *La mémoire de l'eau* quitte sa patrie à la toute fin de son histoire. Seul le détachement de sa « nation », de son pays d'origine, permettrait à l'écrivain migrant de briser le silence et d'ainsi défendre l'intégrité de son être.

Les lettres chinoises commencent là où le récit de *La mémoire de l'eau* s'était arrêté, c'est-à-dire au moment de l'arrivée dans un nouveau pays. Dans ce roman épistolaire, Yuan, un jeune Chinois, balisera son nouvel environnement tel un géomètre afin de donner sens et vie à sa condition d'immigrant. Le dialogue qu'il entreprendra avec Sassa, sa fiancée demeurée à Shanghai, sera révélateur par la signification qu'il donnera au passé :

«On n'entre jamais deux fois dans la même rivière», nous a dit le professeur de philosophie. Le passé est une chose. Le passé ressuscité en est une autre. Donc, il est toujours là, notre passé, mort dans nos mains, insaisissable mais indélébile, utile seulement quand on lit notre destin.¹³

Plus Yuan adoptera sa seconde vie et la réalité environnante, et plus il remettra en question ses agissements passés, ses valeurs et ses souvenirs, au point de perdre contact avec la norme «chinoise». L'absence de normes «nationales», de référent majoritaire, amènera un autre roman mémoriel, une autre réalité, et, en bout de ligne, une identité métisse toujours soumise au poids du passé, comme le montre le passage suivant où Yuan réfléchit sur Nicolas, l'Autre, en terre d'accueil :

Mais je ne dis rien de tout cela à Nicolas. Je ne veux pas projeter l'ombre de mon passé sur son visage rayonnant. Il y a en lui, comme en beaucoup d'autres personnes de cette race, un naturel qui me plaît et qui me manque à cause du fardeau du passé et celui du futur que je porte en moi. Lui mène une vie facile, sans calcul ni crainte, sans cesse renouvelée par les beautés instantanées mais éclatantes. J'ai parfois l'impression qu'il vit plus sainement que moi.¹⁴

Pour Yuan, le passé est un fardeau dans la mesure où ses choix sont tributaires de sa filiation aux valeurs chinoises qui ont, auparavant, déterminé ses agissements.

Ce désir d'émancipation de la mémoire se reflète sur le plan de la diégèse. En effet, à la différence de *La mémoire de l'eau*, tourné vers le passé et l'Ailleurs, *Les lettres chinoises* mettent en scène un récit ancré dans l'Ici et le Présent. En fait, il s'agit d'un présent morcelé, chacune des lettres possédant sa propre séquence temporelle et son Ici distinct (Montréal pour Yuan et Da Li et Shangaï pour le père de Yuan et Sassa). Le roman présente ainsi un double regard, un mouvement bi-directionnel, qui va de la Chine vers le Québec et du Québec vers la Chine. Cette prise en considération de deux points de vue éloigne le texte de l'emprise du «texte national» de l'une ou l'autre nation et contribue à l'ouverture de la fiction en lui permettant un regard plus universel. Mais, en même temps, la dualité temporelle et spatiale introduit un fossé entre les personnages, elle les différencie en

14 *Ibid.*, p. 94.

fonction de leur position géographique. Ainsi, le père de Yuan déclare que «[Sassa] est une fille du vieux temps»¹⁵, alors que Yuan, lui, appartient à la nouvelle réalité. Désormais métissé, il passe la frontière de la différence : il n'appartient plus tout à fait au monde d'avant sans pour autant appartenir complètement à celui de maintenant.

Avec *L'ingratitude*, la mémoire chinoise de Ying Chen n'est plus qu'une toile de fond qui permet le récit¹⁶. Dès le tout début de la narration, la jeune fille Chinoise, Yan-Zi (dont le nom n'est utilisé qu'une seule fois), confie qu'elle a choisi l'exil que la mort apporte pour ne plus jamais avoir à revenir¹⁷. D'abord, elle retire à sa mère le statut privilégié, reconnu, de «mère» : elle «l'anéantit». Simon Harel traduit bien le processus qu'expose la fiction de Chen quand il écrit :

L'écrivain pourra tenter d'échapper à un lieu matriciel envahissant. Il opposera à la langue maternelle déchue l'idéalisation d'un nouvel enracinement linguistique plus confortable. Ce faisant, il adoptera la posture de l'orphelin. Il bannira ses propres parents. En somme, il détestera sa mère-patrie. On verra alors apparaître la haine de la terre matricielle qui donna naissance (haine de la mère) ; la terreur sans nom éprouvée face à ce père-patrie qui justifie tous les vœux paranoïaques de cohésion du corps social¹⁸.

Âgée de vingt-cinq ans, Yan-Zi vit dans la maison de ses parents et entretient avec eux des relations de haine et de rejet : elle n'a que des reproches pour son père indifférent et sa mère oppressante. Le leitmotiv du roman se révèle : «Il fallait arrêter la vie et effacer la honte. La honte d'avoir vécu et de devoir continuer»¹⁹, bien que l'héroïne porte en elle un mal beaucoup plus profond et beaucoup plus complexe. Elle se déteste en tant que femme, puisque faible aux yeux des hommes, se déteste en tant

15 *Ibid.*, p. 149.

16 Hans-Jürgen Greif en fait mention dans son article «L'identitaire allophone : les modèles allemand et québécois» (dans le présent dossier) lorsqu'il parle du Québec comme d'une terre d'immigration.

17 «Nous étions comme un vieux couple entre lequel tout était devenu mou, attendu, détérioré. Nous avions besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et nous redécouvrir, sinon pour nous abandonner définitivement.» Ying Chen, *L'ingratitude*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, p. 12.

18 Simon Harel, *op. cit.*, p. 29.

19 Ying Chen, *op. cit.*, p. 84.

que fille, puisque redevable envers ses parents, et se déteste en tant que Chinoise, puisque assujettie à ses ancêtres.

Habitée par un mal de vivre qui l'empêche d'établir tout échange avec les autres, elle refuse appartenance et intégration à toute mémoire. Yan-Zi finit toutefois par constater que si la mort l'a libérée, elle n'en tire aucune liberté : « Autrui est notre oxygène. »²⁰ Elle le dit elle-même : « Il n'y avait donc pas de solution. Impossible de ne pas appartenir à quelque chose. Impossible du moins quand on est vivant. »²¹ L'immigrant est confronté à la même impossibilité dans la mesure où il n'a pas le choix d'appartenir au Présent et à l'Ici du pays d'accueil.

À la différence de son premier roman *La mémoire de l'eau*, qui appartient à l'écriture migrante, et des *Lettres chinoises*, qui participent de l'écriture métisse, *L'ingratitude* se détache de la problématique caractérisant ces deux catégories. En effet, le rejet radical de l'extérieur, le refus de la mémoire, rendent infranchissable le fossé qui sépare l'Avant de l'Après et l'Ici de l'Ailleurs. La typologie que nous avons utilisée jusqu'à maintenant devient caduque, car les oppositions spatio-temporelles qui la fondent perdent leur sens tant elles sont exacerbées. La posture narrative du récit en fait foi : une seule voix, celle de la suicidée, l'absence d'information émanant de l'« extérieur ». Une voix presque anonyme cependant, qui permet de dire que le narrateur de *L'ingratitude* tient un discours universel (ou à tout le moins universalisant), malgré son utilisation du « je ».

Dans l'œuvre de Ying Chen, la situation de l'écrivain migrant engendre une fiction résolument centrée sur la problématique de l'identitaire. Mais, nous avons pu le constater aussi, les paramètres qui définissent le questionnement de l'écrivain migrant sont appelés à changer avec le temps. Dans le cas de Ying Chen, il y a véritable transformation du point de vue de la fiction, qui, dans les deux premières œuvres, reste ancrée dans un réel anecdotique et qui, dans le dernier, cherche à s'extraire des textes nationaux. Nous constatons dès lors les limites de la typologie d'écritures migrantes et métisses que nous proposons plus haut. Ainsi *L'ingratitude* appartiendrait à une troisième catégorie d'œuvres, celles que l'on pourrait nommer les « écritures de l'identitaire ». Il

20 *Ibid.*, p. 117.

21 *Ibid.*

s'agit d'une catégorie plus générale, moins centrée sur l'expérience de la migration, qui tend à ne plus être identifiable comme étant produite par un sujet migrant : ce roman, l'auteur aurait pu l'écrire en Chine. D'autre part, la société d'accueil tente d'établir le dialogue avec les écrivains venus d'ailleurs en élargissant son roman mémoriel qui inclut, désormais, l'étranger. Monique Proulx vient confirmer ce nouveau dialogue en dédiant, dans son recueil de nouvelles *Les aurores montréalaises*, un de ses récits, «Jaune et blanc»²², à Ying Chen. Les écritures migrantes et métisses semblent ainsi une réponse au danger d'éclatement qui menace les sociétés postmodernes. L'écrivain migrant qui a connu très concrètement cet éclatement de l'identité se profile comme l'éclaireur sur le sentier qui mène vers une société en devenir.

22 Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1997.